



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIALIZADA EM MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

SEPT PAPILLONS DE KAIJA SAARIAHO PARA VIOLONCELO SOLO:

Uma análise dos elementos técnico-interpretativos

Autor: Frederico Arantes Nable

Orientador: Prof. Dr. Fabio Soren Presgrave

Natal-RN/2015



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIALIZADA EM MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

SEPT PAPILLONS DE KAIJA SAARIAHO PARA VIOLONCELO SOLO:

Uma análise dos elementos técnico-interpretativos

Dissertação apresentada em 12 de Junho de 2015 à Universidade Federal do Rio Grande do Norte, para obtenção do grau de Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN.
Linha de Pesquisa: Processos e Dimensões da Produção Artística

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, que me apoiaram a longo prazo na decisão de continuar os meus estudos; ao Fabio, por acreditar no meu potencial e me tirar sempre da minha zona de conforto; à Professora Natasha Farny, pela disponibilidade; aos meus colegas da classe de violoncelo da UFRN e da Cello's House, cuja união e amizade superaram todas as minhas expectativas.

RESUMO

A peça *Sept Papillons* de Kaija Saariaho é considerada uma obra de destaque na produção atual para violoncelo. O presente trabalho busca contextualizá-la e oferecer reflexões sobre as dificuldades técnicas encontradas em seu estudo, discorrendo também sobre conceitos importantes para a interpretação. Como procedimento metodológico foram estudados autores como MOISALA (2009) e VICTORIO (2015) que dão fundamentação ao entendimento do processo composicional e à análise dos gestos propostos pela compositora. Em um segundo momento foi realizada uma entrevista com Natasha Farny, uma violoncelista reconhecida por sua performance da obra, a qual utilizamos como referência junto à performance da coreana Seung Ri Jung e a gravação do violoncelista Anssi Karttunen, a quem foi dedicada a peça. Concomitantemente ao estudo do material bibliográfico e realização das entrevistas, a peça foi trabalhada e apresentada no âmbito do PPGMUS-UFRN. A experiência obtida pelos recitais e pela pesquisa da obra resultou em sugestões para violoncelistas interessados no estudo e na performance da mesma.

Palavras-Chave: Kaija Saariaho, *Sept Papillons*, Técnicas estendidas.

ABSTRACT

Sept Papillons by Kaija Saariaho is a relevant piece in the contemporary cello repertoire. This research aims to study the context of the piece and approaches the technical and musical challenges presented in the work. As a methodological procedure, authors like MOISALA (2009) and VICTORIO (2015) were studied, giving basis to the understanding of the compositional process and to the analysis of the gestures proposed by the composer. Following, an interview was carried out with Natasha Farny, a cellist recognized for her performance of the work and utilized as reference, together with the Korean cellist Seung Ri Jung's performance and the recording of Anssi Karttunen, to whom the piece was dedicated. Whilst the research of the bibliographical material and the interviews were taking place, the piece was studied and performed at the Masters of Music Program at UFRN. The experience obtained by the recitals and the research resulted in suggestions for cellists interested in its study and performance.

Keywords: Kaija Saariaho, *Sept Papillons*, Extended techniques.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Primeiro e último compassos de <i>Papillon</i> VI. (SAARIAHO, 2000).....	13
Figura 2: Sétimo compasso de <i>Papillon</i> II, demonstrando a escrita com constantes mudanças de corda, que perdura por todo o movimento. (SAARIAHO, 2000).....	13
Figura 3: Primeiro trinado presente em <i>Papillon</i> I, com sugestão de dedilhado no canto superior esquerdo. (SAARIAHO, 2000)	15
Figura 4: Segundo trinado de <i>Papillon</i> I, com sugestão de dedilhado no canto superior esquerdo. (SAARIAHO, 2000)	15
Figura 5: Terceiro trinado de <i>Papillon</i> I. (SAARIAHO, 2000)	16
Figura 6: Primeiro compasso de <i>Papillon</i> I com sugestão de dedilhados e arcadas. (SAARIAHO, 2000).....	16
Figura 7: Sexto compasso de <i>Papillon</i> I. (SAARIAHO, 2000)	17
Figura 8: Sugestão de arcadas para o sétimo compasso. (SAARIAHO, 2000).....	17
Figura 9: Compassos nove, dez e onze com sugestão de dedilhado para o trinado. (SAARIAHO, 2000).....	18
Figura 10: Compasso doze com sugestões de arcada. (SAARIAHO, 2000).....	18
Figura 11: Exercício sugerido para o salto de <i>Papillon</i> I.	19
Figura 12: Último compasso de <i>Papillon</i> I. (SAARIAHO, 2000)	19
Figura 13: Terceiro compasso de <i>Papillon</i> II com sugestão de dedilhado da própria edição (SAARIAHO, 2000)	20
Figura 14: Compasso 14 de <i>Papillon</i> II. (SAARIAHO, 2000)	21
Figura 15: Primeiro compasso de <i>Papillon</i> III. (SAARIAHO, 2000).....	22
Figura 16: Segundo e terceiro compassos de <i>Papillon</i> III, com sugestões de dedilhado. (SAARIAHO, 2000).....	22
Figura 17: Quarto e quinto compassos de <i>Papillon</i> III com sugestões de dedilhado. (SAARIAHO, 2000).....	23
Figura 18: Sexto compasso de <i>Papillon</i> III com sugestões de dedilhado. (SAARIAHO, 2000).....	23
Figura 19: Compassos oito, nove e dez de <i>Papillon</i> III com sugestões de dedilhado. (SAARIAHO, 2000).....	23
Figura 20: Três primeiros compassos de <i>Papillon</i> IV. (SAARIAHO, 2000).....	25
Figura 21: Primeiros compassos da <i>Papillon</i> V. (SAARIAHO, 2000).....	25

Figura 22: Compasso 13 de <i>Papillon V</i> com sugestões de dedilhado. (SAARIAHO, 2000).....	26
Figura 23: Primeiro compasso da <i>Papillon VI</i> , com sugestão de dedilhado.....	27
Figura 24: Último compasso da <i>Papillon VI</i>	28
Figura 25: Compasso 14 de <i>Papillon II</i> . (SAARIAHO, 2000)	30

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2.1. UMA BREVE BIOGRAFIA ANALÍTICA DE KAIJA SAARIAHO	10
2.2. SEPT PAPILLONS E SEU CONTEXTO NA OBRA DE SAARIAHO.....	11
2.3. O GESTUAL E A PRESENÇA DO HIPERGESTO EM SEPT PAPILLONS .	12
3. ANÁLISE DE ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS ATRAVÉS DO ESTUDO DA OBRA	15
3.1. PAPILLON I.....	15
3.2. PAPILLON II	19
3.3. PAPILLON III.....	21
3.4. PAPILLON IV	23
3.5. PAPILLON V	25
3.6. PAPILLON VI.....	26
3.7 PAPILLON VII	28
4. ENTREVISTA COM NATASHA FARNY.....	29
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	32
6. REFERÊNCIAS	34

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho aborda a peça *Sept Papillons* para violoncelo solo da compositora Kaija Saariaho. Escrita no ano de 2000, a obra passou rapidamente a figurar no repertório de diversos violoncelistas de reputação internacional, graças ao seu idiomatismo e pela interessante ligação entre gestual e sons.

O objetivo principal do trabalho foi oferecer ao violoncelista interessado em interpretá-la informações que possam ser úteis, através de uma contextualização da obra dentro da produção da compositora e de propostas de soluções práticas para problemas técnicos e interpretativos.

Utilizamos como principal referencial para a parte teórica a biografia de Saariaho escrita por Pirkko Moisala: *Women Composers – Kaija Saariaho* (2009). Neste livro a autora fornece informações biográficas sobre a compositora e traz à tona diversos aspectos de seu processo composicional. Através dos elementos expostos por Moisala chegamos à conclusão que a compreensão da intenção do gestual em *Sept Papillons* é essencial para sua interpretação. Ao pesquisarmos a importância dos gestos, nos deparamos com a obra para violoncelo solo do compositor Roberto Victorio que, ao observar uma performance da peça de Saariaho em questão, criou o conceito de *hipergesto*, que serviu como princípio norteador na busca dos resultados visuais e sonoros da pesquisa.

Junto à pesquisa teórica, buscamos referenciais práticos de performance da peça. O primeiro que utilizamos foi a gravação em áudio de Anssi Karttunen: um violoncelista conterrâneo de Saariaho, com quem estabeleceu uma estreita relação musical quando se mudou para Paris, e para quem a compositora dedicou a maioria de suas peças para violoncelo, incluindo *Sept Papillons*. Karttunen possui uma carreira internacional como solista, camerista e professor, além de ser um reconhecido intérprete da música contemporânea para violoncelo, tendo estreado mais de 140 obras de compositores variados como Magnus Lindberg, Rolf Wallin e Tan Dun. Foi aluno de Erkki Rautio, William Pleeth e Jacqueline Du Pré e atualmente é professor da *Ecole Normale de Musique* de Paris e diretor do festival *Musica Nova Helsinki*¹. Utilizamos também como referencial o vídeo intitulado “Extended Techniques for Strings: Kaija Saariaho and Anssi Karttunen Workshop”, disponível no *Youtube*² que, apesar de breve,

¹ Site do violoncelista Anssi Karttunen, disponível em: http://www.karttunen.org/home.html/bio_english.html. Acesso em 08/05/2015.

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T32QIOAxrlo>

apresenta um depoimento de Saariaho sobre a notação utilizada em suas obras, além de Karttunen abordando passagens específicas das *Papillons* IV e VI em uma aula. Além da interpretação de Karttunen analisamos duas performances completas também disponíveis no site, as de Natasha Farny³ e Seung-Ri Jung⁴.

A violoncelista americana Natasha Farny tem uma carreira como solista e camerista. Se apresentou com orquestras como *Boston Symphony*, *Buffalo Philharmonic*, *Abilene Philharmonic* e a Orquestra Sinfônica de Greeley. Como intérprete de música nova, Natasha Farny trabalha ativamente com compositores vivos através de seu trio ANA, uma colaboração entre soprano, violoncelo e piano. Foi premiada com um *Encore Grant* do *American Composer's Forum* em 2010, com consequentes performances que incluíram concertos em Buffalo e na série *Bargemusic* de Nova Iorque.

Depois de realizar estudos de graduação no *Curtis Institute of Music* e na Universidade de Yale, Natasha Farny obteve seu mestrado em música na *Eastman School of Music* e um grau de Doutora na *Juilliard School*. Após seus estudos na Juilliard, passou um ano em Leipzig, Alemanha, estudando na *Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn-Bartholdy"*. Natasha Farny é Professora Associada de Violoncelo na *SUNY Fredonia School of Music*.⁵

A entrevista com Farny forneceu dados sobre sua visão da obra, decisões técnicas e um relato de um contato com a compositora, o que elucidou algumas incoerências entre algumas notas na partitura da *Papillon* III e a gravação de Karttunen. Pela importância das informações contidas na entrevista optamos por incluí-la no corpo do presente trabalho.

O segundo referencial em vídeo utilizado foi a performance da coreana Seung Ri Jung, que difere em alguns aspectos técnicos e interpretativos das performances de Natasha e Karttunen, o que nos proporcionou uma análise ainda mais ampla de possibilidades de soluções para a peça.

Finalizando a parte prática, registramos aqui também as conclusões que tiramos do nosso estudo e das performances da peça, no âmbito do Programa de Pós-Graduação da UFRN, acrescentando ideias para soluções de problemas técnicos e musicais que surgiram dentro de sala de aula.

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pg7SCpMX7yQ>

⁴ Performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WjL6qBqT6wM>

⁵ Site da violoncelista Natasha Farny. Disponível em: <[http:// http://natashafarny.com/](http://http://natashafarny.com/)>. Acesso em 06/05/2015. Tradução nossa.

Definimos portanto a estrutura do trabalho da seguinte forma: Os três capítulos seguintes buscam contextualizar o leitor com a biografia e a obra de Saariaho, inicialmente de uma maneira geral e depois focando em *Sept Papillons*, analisando em seguida à luz da bibliografia o gestual na peça; no cerne do texto dedicamos um capítulo a cada um dos movimentos da obra, abordando as questões técnicas e interpretativas, seguidos, por fim, da entrevista integral com Natasha Farny e as considerações finais.

2.1. UMA BREVE BIOGRAFIA ANALÍTICA DE KAIJA SAARIAHO

Kaija Saariaho (nascida em 1952 em Helsinque, Finlândia) é uma das compositoras de maior prestígio na atualidade, sendo considerada “a primeira compositora finlandesa, desde a morte de Sibelius, a alcançar ampla aclamação internacional.” (PIEIDADE e VIEIRA, 2013, p. 2). Com formação pela Academia Sibelius em Helsinki, Saariaho estudou posteriormente na França, onde foi pesquisadora do IRCAM⁶, e teve um contato próximo com compositores spectralistas como Gerard Grisey⁷ e Tristan Murail⁸ (MOISALA, 2009). Residindo em Paris desde então, suas obras passaram a ganhar cada vez mais notoriedade, culminando com a ópera *L’amour de Loin* de 2000, estreada no Festival de Salzburgo. A compositora também teve estreias de peças executadas por grandes grupos e nomes da música erudita, como: Orquestra

⁶ Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique [IRCAM]: Instituto de pesquisa em música em Paris. Em 1970, o presidente Georges Pompidou da França convidou o compositor e maestro Pierre Boulez para estabelecer um centro de pesquisa de música nova e suas tecnologias associadas (...) uma reorganização em 1980 e outra em 1984 resultou em uma estrutura mais simplificada que, preservando a maior parte dos objetivos originais, concentrou-se principalmente em duas áreas, a produção de música de computador e de pesquisa de música de computador. (MANNING, 2001, vol. 12, pág. 398, tradução nossa)

⁷ Grisey, Gérard (n Belfort, 17 de junho de 1946; m Paris, 11 de novembro de 1998). Compositor francês. Após o treinamento inicial na Alemanha no Conservatório de Trossinger (1963-5), estudou com Messiaen no Conservatório de Paris (1965-7, 1968-72) e com Dutilleux na Ecole Normale (1968), herdando de ambos uma sensibilidade para o som, harmonia e orquestração. Mais tarde ele buscou mais estudos em eletro-acústica (com Jean-Etienne Marie, 1969), composição (com Xenakis e Ligeti nos cursos de verão de Darmstadt, 1972) e acústica (com Emile Leipp na Faculté des Sciences, 1974). Durante residência na Villa Medici, Roma (1972-4), ele fez amizade com Murail, com quem, juntamente com Levinas, fundou o ensemble l’Itinéraire em 1973.) (...) Ele ensinou nos cursos de verão de Darmstadt (1976-1982) e mais tarde ocupou cargos de ensino na Universidade da Califórnia, em Berkeley (1982-6), e no Conservatório de Paris (1987-1998), onde foi professor de orquestração e depois de composição. Ele morreu repentinamente de um aneurisma com 52 anos. (ANDERSON, 2001, vol. 10, pág 428, tradução nossa)

⁸ Murail, Tristan (n Le Havre, 11 de março 1947). Compositor francês, performer e teórico. Ele estudou economia e árabe na Ecole d’Hautes Études antes de entrar no Conservatório de Paris para atender à classe de composição de Messiaen (1967-1972). Naquele ano, ele foi residente na Villa Medici, em Roma, onde permaneceu até 1974. Em 1973, ele fundou o Grupo L’Itinéraire que rapidamente se estabeleceu como o novo conjunto líder de música nova na França nas décadas de 1970 e 80 (outros compositores associados incluídos Levinas, Grisey e Dufourt). (...) Em 1997 ele se mudou para os EUA para se tornar professor de composição na Universidade de Columbia, Nova York. (ANDERSON, 2001, vol. 17, pág 404, tradução nossa)

Filarmônica de Nova York, Orquestra da Ópera Nacional de Paris e *Kronos Quartet*, entre outros. (MOISALA, 2009)

Saariaho tem privilegiado o violoncelo em suas composições, utilizando-o tanto como instrumento solista quanto na música de câmara, em peças solo ou com tratamento eletrônico. Dentre as peças para violoncelo solo da compositora, podemos citar “*Petals*” (com eletrônicos opcionais, 1988), “*Prés*” (com eletrônicos, 1992-1994), “*Spins and Spells*” (1996), “*Sept Papillons*” (2000), “*Etincelles*” (2007) e “*Dreaming Chaconne*” (2010). Ao notarmos os anos de composição das obras podemos afirmar que o violoncelo está presente em todas as suas fases composicionais. (MOISALA, 2009).

Tal interesse se deve a uma preferência natural da compositora pela sonoridade do instrumento, além do contato próximo com o violoncelista também finlandês Anssi Karttunen:

No início de 1980, Saariaho estabeleceu uma estreita relação de trabalho com Anssi Karttunen (nascido em 1960), um violoncelista finlandês que vivia em Paris. Juntos eles começaram a procurar maneiras de expandir o mundo sonoro do violoncelo. Eles experimentavam novas técnicas e gravavam os resultados, que Saariaho então analisava com a ajuda de programas de computador. Karttunen recorda que Saariaho tinha ideias muito precisas relacionadas aos instrumentos de corda que ela queria experimentar com ele. Ele apresentou a ela os detalhes de várias técnicas de arco, o que a ajudou a encontrar melhores maneiras de realizar suas ideias sonoras em um instrumento de cordas. As análises dos sons do violoncelo aumentaram a sensibilidade de Saariaho às variações constantes do som vivo. Ela estava convencida de que os elementos sonoros poderiam desempenhar um papel em estruturas musicais. Hoje, Karttunen toca nas principais salas de concerto em todo o mundo. Saariaho dedicou várias obras a ele. (MOISALA, 2009, pág. 13, tradução nossa)

2.2. SEPT PAPILLONS E SEU CONTEXTO NA OBRA DE SAARIAHO

Moisala (2009) afirma que grande parte da produção inicial de Saariaho é constituída por peças para pequenas formações que se combinavam com sons eletrônicos, pois sua poética era fortemente influenciada pela Música Espectral⁹. Posteriormente a compositora foi gradualmente abandonando a necessidade de intervenções eletrônicas, talvez por obter um entendimento maior do funcionamento dos instrumentos para os quais desejava compor (MOISALA, 2009). No início do século XXI vemos Saariaho atingir

⁹ Música Espectral (Fr.: *musique spectrale*). Um termo que se refere à música composta principalmente na Europa desde a década de 1970, que usa as propriedades acústicas do som em si (ou espectros sonoros) como base de seu material de composição. Tem vindo a ser associado particularmente com os compositores do grupo francês l'Itineraire (especialmente Grisey e Murail). (ANDERSON, 2001, vol. 24, pág 166, tradução nossa)

sua atual fase, o que coloca *Sept Papillons* como uma de suas primeiras obras desse estágio:

O estágio atual e final de Saariaho revela uma compositora madura em seu auge. Este estágio dramático em sua carreira começou com a produção de sua primeira ópera *L'amour de loin*, a qual também deu a luz a outros trabalhos. Eles revelam os lados dramáticos da escrita intensa, apesar de lírica e, com sua segunda ópera, *Adriana Mater*, Saariaho se direcionou para uma escrita ainda mais dramática: a tragédia operática. (...) Ao lado dessas obras de larga escala para o palco, Saariaho também foi para o outro extremo e produziu composições menores. Estes trabalhos menores forçam o ouvinte a concentrar-se nas miniaturas minúsculas e mais frágeis de sons pairantes. (MOISALA, 2009, págs. 26 e 27, tradução nossa)

Sept Papillons, por sua localização cronológica na produção da compositora, é portanto uma de suas primeiras obras ao atingir sua maturidade estilística atual:

O primeiro trabalho que Saariaho concluiu após *L'amour de loin* foi *Sept Papillons* (Sete borboletas; 2000) para violoncelo solo, encomendado pela Fundação Rudolf Steiner. Ela a compôs durante os ensaios da ópera em Salzburgo. Esta obra de 10 minutos inclui sete miniaturas que estudam os movimentos frágeis da borboleta. O crítico Justin Davidson admirava a maneira de Saariaho de tratar o violoncelo "como um microfone, transformando as asas da borboleta em um trinado percussivo, os dedos da mão esquerda batendo com força no espelho enquanto notas longas, tocadas com o arco soam como trilhas de condensação amplificadas." As nuances suaves, sensíveis do violoncelo em *Sept Papillons* não são amplificadas como teriam sido em trabalhos anteriores de Saariaho de dez anos antes, por exemplo, em "... à la Fumée". Em vez de amplificar os sons suaves e os colocar no fundo da textura musical, Saariaho desafia o público a se concentrar e ouvir com mais cuidado. Os sons "são deixados em sua posição frágil - exigindo sensibilização da audição", que, para Saariaho, é "uma metáfora para a própria linha da vida que tão facilmente se quebra." (MOISALA, 2009, pág. 47, tradução nossa)

Em contraste com as obras maiores da compositora do mesmo período, uma performance da peça dura em torno de 10 minutos, sendo constituída de sete movimentos, cada um intitulado *Papillon*, e que, segundo Karttunen, parecem ser "estudos em um aspecto diferente do movimento frágil e efêmero que não tem fim"¹⁰.

2.3. O GESTUAL E A PRESENÇA DO HIPERGESTO EM SEPT PAPILLONS

O gestual é de grande importância em *Sept Papillons*, o que fica em evidência ao assistirmos uma performance da peça, pois as escolhas da compositora geram um

¹⁰ Site de Anssi Karttunen, disponível em: < http://www.karttunen.org/home.html/Sept_Papillons.html >. Acesso em: 11/05/2015. Tradução nossa.

resultado visual intrinsecamente ligado ao sonoro. A frequente escrita de trinados em harmônicos naturais exige que o intérprete alterne sempre os dedos, produzindo um movimento semelhante ao bater de asas de borboletas. Tal imagem é evocada diversas vezes e serve como um dos motivos recorrentes da peça, com um dos exemplos mais marcantes durante a *Papillon VI*, onde a produção sonora fica em segundo plano:

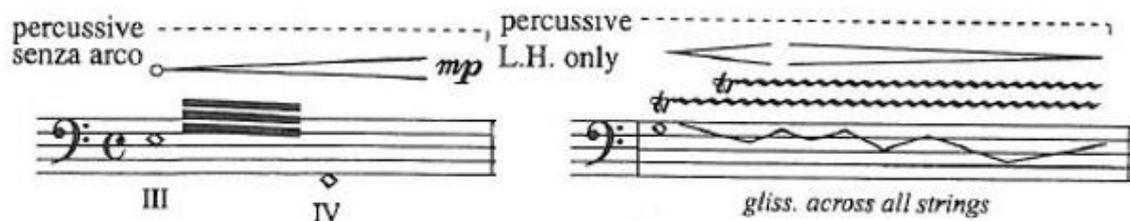


Figura 1: Primeiro e último compassos de *Papillon VI*. (SAARIAHO, 2000)

Saariaho também produz “borboletas” frequentemente na mão direita, através de bariolagens e mudanças de corda com ligaduras, como fica evidente na *Papillon II*, onde a escrita exige que nunca se toque mais de uma nota seguida na mesma corda:



Figura 2: Sétimo compasso de *Papillon II*, demonstrando a escrita com constantes mudanças de corda, que perdura por todo o movimento. (SAARIAHO, 2000)

Farny (2015) também discorre sobre o gestual da peça, destacando a *Papillon VI* e chamando a atenção para os movimentos gerados pelas constantes mudanças de corda na mão direita:

Eu gostei que você pode "ver" as asas da borboleta batendo no movimento da mão esquerda e nas mudanças de corda da mão direita, ouvir as suas frágeis asas e qualidades em risco através da mais fina paisagem sonora e música percussiva de mão esquerda na *Papillon VI*, e mesmo considerar seu crescimento a partir de lagarta-casulo-borboleta através das grandes mudanças de dinâmica e pontos de contato em cada movimento. (FARNY, 2015)

Apesar de não haver em momento algum (nem na bula) a indicação explícita da intenção visual da compositora, a compreensão de seu processo composicional pode explicitar que tais resultados não foram meras coincidências:

O processo composicional de Saariaho, bem como a sua produção musical, refletem sua maneira pessoal de perceber o mundo. Diferentes sentidos se misturam; ela percebe sensações visuais, táteis, e até mesmo sensações corporais musicalmente com sons. A música também pode dar origem a experiências visuais e corporais. Ela considera isso como uma de suas formas fundamentais de imaginar música. "Eu não posso separar essas coisas [dimensões visuais e musicais] uma da outra e, na minha opinião, não se deve sequer tentar fazê-lo. Esta diferenciação é baseada na visão tradicional, mas estou convencida de que, além dos olhos ouvidos, existem relações estreitas entre os outros sentidos. Os sentidos não devem ser firmemente delineados. Embora a música é o que mais me interessa e minhas formas de expressão são musicais, eu não penso essas coisas como categorias separadas." (MOISALA, 2009, Pág. 52)

Diversos autores como Caznok (2003) e Gonzaga (2013) buscaram estudar diretamente essa relação do visual com o auditivo, sendo ela indicada na partitura ou não, e transcendendo para a chamada “música cênica”, que é explicitamente e deliberadamente visual. No caso das *Sept Papillons* podemos observar que tal resultado é produto direto do idiomatismo da peça, do conhecimento da compositora sobre o instrumento para o qual compõe. O mesmo é chamado por VICTORIO (2015) de *hipergesto*: “o *hipergesto* é patente em *Sept Papillons* pois ultrapassa a performance quando simbiotiza os movimentos: gestual e gênese sonora.”. Saariaho, em sua escrita profundamente específica, diversas vezes não possibilita ao intérprete uma escolha de dedilhados ou arcadas diferentes daquelas sugeridas ou aludidas pela edição, o que significa que, para gerar o resultado sonoro especificado na partitura, invariavelmente se gerará o resultado visual. *Sept Papillons* não é, portanto, uma peça explicitamente cênica, mas ao assistirmos uma performance da mesma, refletirmos sobre o seu título (borboletas) e o processo composicional da autora, vemos que invariavelmente há várias conexões a serem feitas. A compositora ainda utiliza o gestual, além de seu resultado sonoro, como elemento que permeia todos os movimentos e os unifica.

No segundo trinado observamos um técnica similar onde a diferença é a troca de dedilhado, portanto o processo descrito acima também pode auxiliar este trecho. O movimento deve ser realizado pelo primeiro e quarto dedos, enquanto o polegar permanece estático.

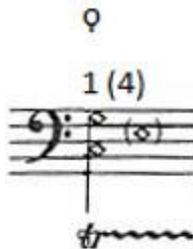


Figura 5: Terceiro trinado de *Papillon I*. (SAARIAHO, 2000)

O terceiro trinado é um dos mais desafiadores, pela posição fora do comum (intervalo de quinta entre polegar e primeiro dedo) e requer ainda mais cuidado, tanto no estudo da posição como na rápida pronação e supinação requerida.

A primeira *Papillon* apresenta também desafios com relação à condução do arco e às ligaduras. Ao compararmos os vídeos de performance de Natasha Farny e Seung Ri Jung, notamos que a maioria dos intérpretes não segue literalmente a notações de arcadas da compositora, mas sim interpretam-nas como ligaduras de expressão. Como exemplo podemos citar o primeiro compasso, onde todos os intérpretes observados iniciam com o arco para cima e logo em seguida, na entrada da corda dupla, mudam o arco:

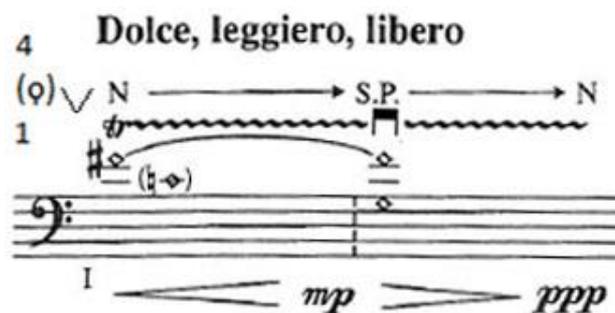


Figura 6: Primeiro compasso de *Papillon I* com sugestão de dedilhados e arcadas. (SAARIAHO, 2000)

Notamos também que é grande a liberdade de andamento tomada pelos intérpretes que estudamos, com a duração dos compassos variando enormemente. A gravação de Anssi Karttunen dá uma ideia especial de que o tempo é livre e não mesurado.

Após o estudo preliminar, é importante que se execute cada um dos trinados com a noção de que uma complexidade é adicionada: o controle de dinâmicas e timbres, como podemos notar abaixo:

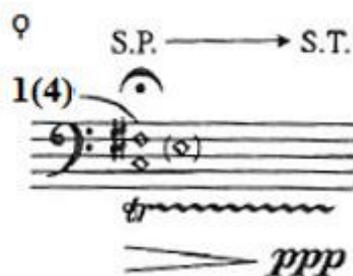


Figura 7: Sexto compasso de *Papillon I*. (SAARIAHO, 2000)

Natasha Farny oferece algumas recomendações valiosas a respeito do estudo dos timbres, zonas de arco e dinâmicas:

Eu tive que praticar com o arco sozinho, e então entender o som da passagem apenas em termos destas zonas de arco, a fim de tornar a posição do arco natural e imediata. Ajuda contar ou usar um metrônomo para compreender a "coreografia" do arco dentro de um determinado período de tempo. (...) Eu acho que ajuda se você pensar em três "fluxos" quando se toca a peça. As indicações de dinâmicas são, como os harmônicos de mão esquerda predominantes e indicação de zonas de ponto de contato do arco, todo um fluxo separado que a pessoa precisa estar constantemente ciente. Quando se conhece melhor a peça, esses três fluxos se unem em um só. (FARNY, 2015)

No sétimo compasso o *sul ponticello* deve ser realizado com velocidade rápida de arco para que haja possibilidade de sustentação no arco para baixo no trinado em corda dupla, ao executá-lo na região do talão. O conhecimento de Saariaho sobre técnica de arco fica então demonstrado pois o *sul ponticello* pode ser realizado com maior velocidade, em contraste com o som natural, produzindo o efeito desejado pela compositora quase que automaticamente:

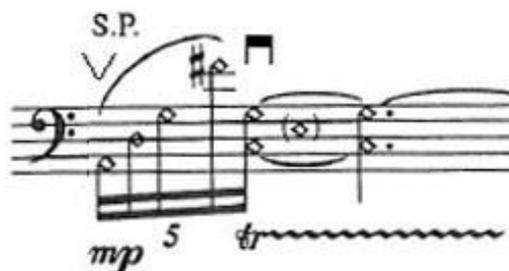


Figura 8: Sugestão de arcadas para o sétimo compasso. (SAARIAHO, 2000)

Em seguida, temos um trinado diferente no compasso nove, que será seguido de um glissando para outro trinado no compasso onze. Para que haja a alternância de dedos necessária para o mesmo (criando também o efeito visual) recomendamos o seguinte dedilhado:

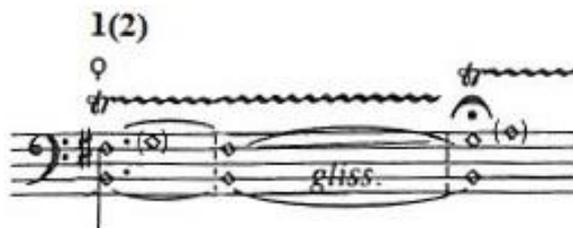


Figura 9: Compassos nove, dez e onze com sugestão de dedilhado para o trinado. (SAARIAHO, 2000)

Ao final do movimento notamos arpejos que remetem a peças espectrais como “Gondwana”¹² e “Seven Lakes Drive” de Tristan Murail. Nesse trecho sugerimos as arcadas abaixo observadas nas performances de Natasha Farny e Seung Ri Jung, trocando-se o arco em cada grupo de notas:



Figura 10: Compasso doze com sugestões de arcada. (SAARIAHO, 2000)

O salto entre os compassos 12 e 13 exige atenção especial. Sugerimos o seguinte exercício para o estudo do mesmo:

¹² No fim da década de 1970, Murail começou a usar outras técnicas a partir de componentes eletrônicos para obter suas formas e estruturas. Principais entre estas foram as técnicas relacionadas à modulação de frequência e de anel, ambas as quais geram timbres complexos derivados da soma e diferenciação de tons. Isto permite um controle cuidadoso do grau de inarmonicidade (ou seja, o grau de desvio da série harmônica natural). As primeiras peças de grande porte escritos usando essas técnicas foram Treize Couleurs du soleil couchant (1979) e Gondwana (1980). (...) Em Gondwana (1980), a peça mais ambiciosa de Murail até o momento, todos os aspectos do trabalho, sejam harmônicos, texturais ou formais, são derivados de processos de modulação de frequência para formar uma tela sinfônica em grande escala de proporções quase sinfônicas. Há ênfase particular nos timbres semelhantes a sinos pelos quais a modulação de frequência é famosa na música de computador. (ANDERSON, 2001, vol. 17, pág 405, tradução nossa)



Figura 11: Exercício sugerido para o salto de *Papillon I*.

Neste exercício todas as notas devem ser executadas sem pressão e desconsiderando-se o ritmo, com a atenção focada apenas na afinação. É importante observar que o resultado sonoro produzido pelos harmônicos na clave de Fá é o mesmo das notas da clave de Sol.

Por fim, o último compasso apresenta um dos problemas técnicos de maior complexidade do movimento. No último tempo a compositora pede que o trêmolo seja feito apenas entre a corda Lá e Sol. Para tal, Presgrave (2015) sugere direcionar o arco gradualmente para o espelho (*sul tasto*), de modo que ele chegue a praticamente encostar nos dedos da mão esquerda perto do fim do compasso, fazendo com que chegue no ponto em que a curvatura entre as corda é menor. Em relação à mão esquerda, sugerimos que o Dó sustenido da corda Lá seja executado sem pressão, como indicado, enquanto mantém-se a corda Ré abaixada com bastante pressão e o polegar na corda Sol um pouco mais leve. O conjunto do extremo *sul tasto* com a corda Ré abaixada deve fazer com que somente a corda Lá e Sol soem. Pelo resultado sonoro da gravação de Anssi Karttunen, acreditamos que esta tenha sido a solução empregada por ele.

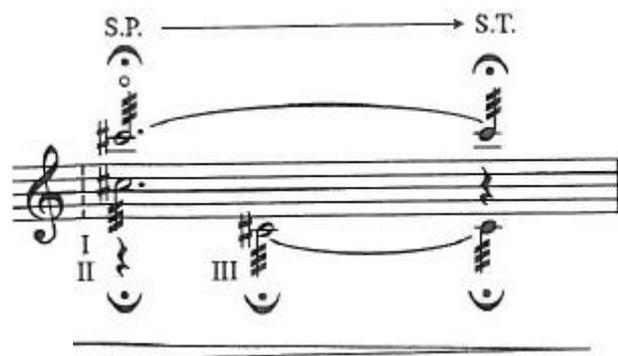


Figura 12: Último compasso de *Papillon I*. (SAARIAHO, 2000)

3.2. PAPILLON II

Na segunda *Papillon* um dos grandes desafios são as incessantes mudanças de corda com ligaduras, compostas por *bariolages* e *ondeggiandos* (WALDEN, 1998). Saariaho compõe de uma maneira que, quando se segue à risca as sugestões de dedilhados da edição, nunca há mais de uma nota na mesma corda. Portanto a nota seguinte sempre é, conseqüentemente, também uma mudança no ângulo do arco.

Sugerimos portanto, devido à constante variedade de arcadas e mudanças de corda presentes no movimento, que o intérprete inicialmente estude apenas a mão direita. Inclui-se aí, também, o estudo dos pontos de contato e timbres indicados pela compositora (*sul ponticello*, *sul tasto* e etc.), que FARNY (2015) também sugere que devem ser trabalhados dentro de um ritmo fixo, com a ajuda de um metrônomo. O estudo lento no estágio inicial pode ser de grande valia para automatizar todas essas nuances. É importante notar também que em todas as performances analisadas iniciou-se o movimento com o arco para cima, o que também adotamos.

Um dos maiores problemas técnicos de mão esquerda no movimento surge já no terceiro compasso:



Figura 13: Terceiro compasso de *Papillon II* com sugestão de dedilhado da própria edição (SAARIAHO, 2000)

Temos um harmônico artificial na corda Dó que, na própria edição, indica-se que deve ser tocado com o primeiro e quarto dedos. Cada uma das performers que tomamos como referência elaborou uma solução diferente: Seung Ri Jung executa a passagem fazendo uma pestana (sem pressão) entre o harmônico da corda Sol e da corda Dó e trazendo o antebraço para dentro para conseguir posicionar o quarto dedo toda vez que o mesmo é necessário. Já Natasha Farny nos explica em detalhes sua estratégia:

Aqui, eu uso Lá corda solta, primeiro dedo, terceiro dedo e, em seguida, mudo rapidamente para o polegar/terceiro dedo para o harmônico artificial. Eu não consegui estender facilmente minha mão com os dedilhados que ela sugere, porém, é provavelmente mais fácil para o arco fazer um ritmo constante se você pode fazer o que ela sugere. (FARNY, 2015)

A solução por nós encontrada diferiu das duas intérpretes. Presgrave (2015) sugere que o primeiro dedo fique dobrado para dentro, com a ponta encostando no

harmônico da corda sol e a parte de fora entre a primeira e segunda falanges encostando na corda Dó (sem pressão), o que possibilita que o quarto dedo fique fixo na posição, possibilitando uma maior fluidez do arco, como corrobora Natasha. Para que o intérprete tenha uma referência auditiva, é importante ressaltar que o resultado sonoro deve ser o mesmo do harmônico do polegar na corda Ré, ou seja, um Lá uma oitava acima da corda Lá solta.

Em seguida, no compasso 14, temos um harmônico que é particularmente difícil de fazer soar, em conjunto com outras notas regulares, o que aumenta ainda mais o desafio de produzi-lo com clareza. Sobre essa passagem, Farny (2015) aconselha:



Figura 14: Compasso 14 de *Papillon II*. (SAARIAHO, 2000)

Esta passagem é melhor feita em meia posição, com o terceiro dedo na corda Ré, como ela sugere. A nota do harmônico vai soar melhor se você de repente aumentar a velocidade do arco aqui. Você também pode praticar este e outros harmônicos, com um terceiro dedo pressionado com a nota "real", para certificar-se de que você está na posição certa. Embora a nota correta não soe, você será capaz de determinar se sua mão está na posição correta. (FARNY, 2015)

De maneira geral a segunda *Papillon* apresenta alguns dos maiores desafios técnicos de toda a composição. É muito importante não deixar que os mesmos transpareçam na hora da performance, pois é evidente que a compositora, através de todas as arcadas ligadas e trocas de corda, busca evocar uma ideia de movimento constante, de fluidez:

Depois que me tornei mais proficiente com a peça, eu pude unificar cada gesto das ligaduras e ter uma visão mais ampla. Embora eu deva admitir que é raro conseguir fazer cada nota soar, acho que o importante é criar uma sensação de vôo ou movimento com os ângulos extremos e o movimento da *bariolage*. (FARNY, 2015)

3.3. PAPIILLON III

É pertinente mencionar que há algumas discrepâncias entre algumas notas na partitura e a gravação de Anssi Kartunnen deste movimento:

Eu entrei em contato com o editor, que por sua vez contactou Saariaho. Ela confirmou que ela preferiu as notas da gravação de Kartunnen. Eles são as seguintes: *Papillon 3* - compasso 12, a primeira semínima é um F#, compasso 13, a quinta semínima de cima é um Dó natural. (FARNY, 2015)

O terceiro movimento apresenta uma célula recorrente: Si bemol – Lá - Fá sustenido. Sua primeira aparição já no início apresenta um problema para o violoncelista: como executar o Si bemol tão agudo sem nenhuma referência prévia? A solução que encontramos foi desenvolver uma referência de memória muscular com o segundo dedo no Lá, cuja afinação pode ser facilmente conferida por ser também um harmônico de duas oitavas acima da fundamental. Posicionar o polegar embaixo do espelho pode fazer com que o pedal na corda Ré solta soe mais livremente e que seja também facilitada a execução dos trinados de harmônicos que estão nos compassos seguintes:

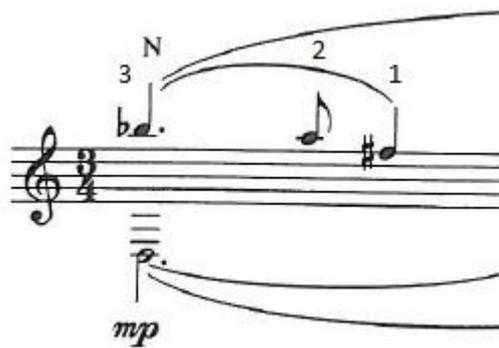


Figura 15: Primeiro compasso de *Papillon III*. (SAARIAHO, 2000).

No segundo compasso notamos uma mudança de timbre que requer cuidado especial ao direcionar o arco para o cavalete gradualmente, a fim de obter o efeito de *sul ponticello*:

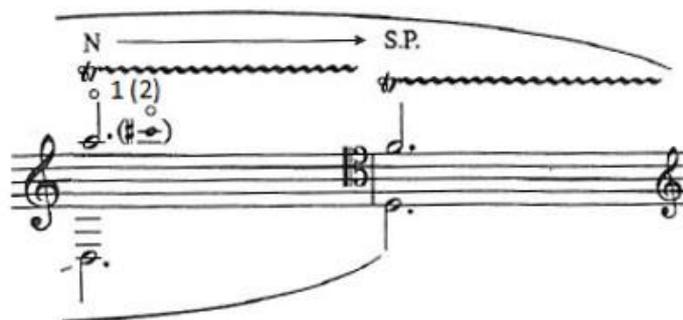


Figura 16: Segundo e terceiro compassos de *Papillon III*, com sugestões de dedilhado. (SAARIAHO, 2000)

No quarto compasso faz-se necessário um dedilhado não convencional, para que se possa executar o trinado com intervalo de quinta do compasso seguinte, como indicado a seguir:

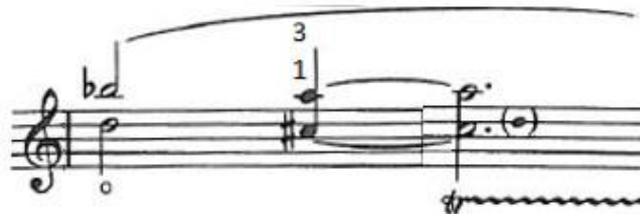


Figura 17: Quarto e quinto compassos de *Papillon III* com sugestões de dedilhado. (SAARIAHO, 2000)

No sexto compasso sugerimos novamente que se posicione o polegar embaixo do espelho, porém, desta vez com a finalidade de não interromper a corda, possibilitando que os harmônicos (Lá-Ré) soem. O dedilhado abaixo mostrou ser útil, na experiência do autor, para que o intervalo de quinta seja feito com o segundo dedo em posição de pestana, porém sem pressão.

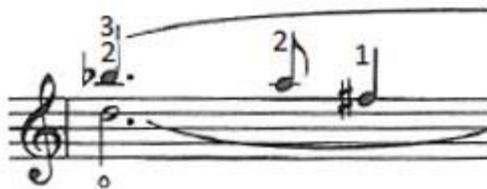


Figura 18: Sexto compasso de *Papillon III* com sugestões de dedilhado. (SAARIAHO, 2000)

Por fim, as transições entre os compassos oito, nove e dez apresentam o trecho tecnicamente mais complexo do movimento. Recomendamos que, no final do compasso oito, o performer já inicie o posicionamento do polegar no harmônico da corda Sol. No compasso dez o movimento resultante entre o polegar e terceiro dedo é o do *hipergesto* da borboleta presente no primeiro movimento, com o primeiro dedo na corda Lá como pivô. Coordenar as mudanças entre esses compassos pode ser especialmente trabalhoso, portanto recomendamos um estudo lento que isole as dificuldades a serem trabalhadas.

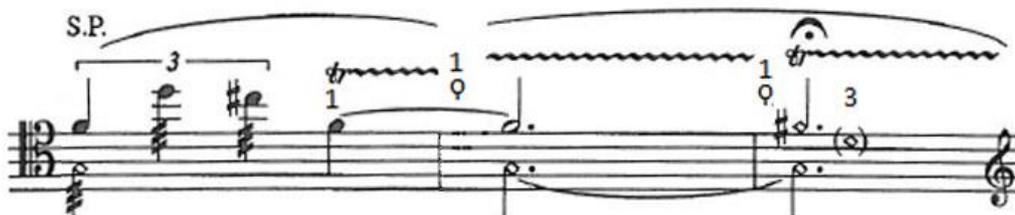


Figura 19: Compassos oito, nove e dez de *Papillon III* com sugestões de dedilhado. (SAARIAHO, 2000)

3.4. PAPIILLON IV

O quarto movimento de *Sept Papillons* é dividido em duas seções contrastantes, uma com tempo livre e outra com tempo estabelecido pela compositora (marcação metronômica: *circa* 54).

A primeira explora extensamente diferentes timbres. Este movimento é o que mais utiliza o *overpressure*, técnica que Saariaho explorou bem durante o contato com Anssi Karttunen. (MOISALA, 2009). A autora emprega tal efeito, assim como outros de mão esquerda (como tocar uma nota em harmônico natural e gradualmente colocar pressão para torná-la uma nota real) com a ideia de transformação:

Eu gostei que você pode "ver" as asas da borboleta batendo no movimento da mão esquerda e nas mudanças de corda da mão direita, (...) e mesmo considerar seu crescimento a partir de lagarta-casulo-borboleta através das grandes mudanças de dinâmica e pontos de contato em cada movimento. (FARNY, 2015, tradução nossa.)

Fica evidente, pela partitura e também pela gravação de Karttunen, que o efeito desejado aqui por Saariaho não é apenas o ruído, visto que ela indica especificamente a nota que deseja antes que o efeito do *overpressure* seja adicionado. É de extrema importância também referenciar aqui o vídeo disponível no Youtube de Karttunen lecionando o início deste movimento¹³, em que ele diz que esse trecho “não é música, é material se desfazendo.” (KARTTUNEN e SAARIAHO, 2012). Sobre a execução dessa técnica de arco e o controle de seus efeitos timbrísticos, temos:

Esta técnica pode ser abordada de duas maneiras, com a altura como parâmetro principal, ou com efeitos timbrísticos sendo os principais parâmetros. Se a altura é definida, é importante ressaltar que o performer pode usar vários graus de pressão do arco e ainda produzir um tom dominante. Por causa das propriedades físicas da corda, quanto mais pressão do arco se usa, mais rápido ele deve se mover para produzir uma nota específica. Se nenhuma altura for desejada, um arco lento com forte pressão irá produzir uma textura sem altura definida. A qualidade do timbre em particular dependerá em parte da região do arco utilizada pelo executante. É claro que o melhor lugar para obter um som raspado sem altura definida é o talão, porque é onde o arco tem o peso mais natural. Obter um som arranhado na ponta é bastante difícil porque o instrumentista tem de executar o golpe com uma pressão muito maior. Efeitos de *overpressure* podem variar de um som arranhado e curto até um som contínuo. (STRANGE, 2011, pág. 17, tradução nossa)

O isolamento das dificuldades pode ser útil para que cada passagem seja estudada efetivamente. Entre os aspectos que necessitam de atenção separadamente estão: dinâmicas e articulações; transições do *sul tasto* para o *sul ponticello* e o *overpressure*; e, por fim, as transições de harmônicos para notas presas. Por exemplo:

¹³ “Extended Techniques for Strings: Kaija Saariaho and Anssi Karttunen Workshop”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T32QIOAxrlo>

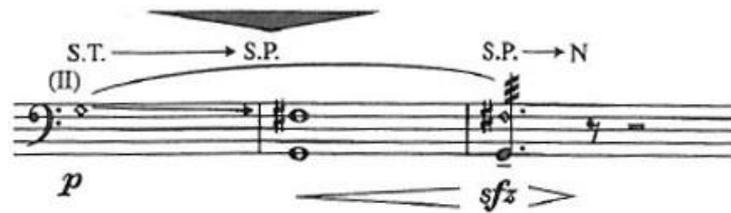


Figura 20: Três primeiros compassos de *Papillon* IV. (SAARIAHO, 2000)

Na segunda seção notamos que, nas performances de Natasha Farny e Seung Ri Jung, durante os harmônicos o arco é utilizado com velocidade perto do cavalete, resultando em destaque dos mesmos e também ressaltando a polifonia resultante da diferença de timbres entre as notas presas: “*Em um primeiro momento eu notei que um arco mais rápido faz harmônicos soarem melhor, e que as notas normais exigem um arco mais lento.*” (FARNY, 2015, tradução nossa.)

3.5. PAPILLON V

Presentes na quinta *Papillon*, estão diversas alusões aos movimentos precedentes, como o tema Si bemol – Lá – Fá sustenido do terceiro movimento e as *bariolages* e *ondeggiandos* do segundo, ambos elementos de unificação da obra. A compositora em geral os apresenta de uma maneira levemente transfigurada, mudando algumas notas ou escrevendo a mesma sequência, só que em harmônicos

Os cinco primeiros compassos apresentam uma constante mudança de ponto de contato. Presgrave (2015) sugere que essas transições sejam estudadas somente com a mão direita e com o ritmo bem definido, para que se automatize as passagens que vão e voltam do sul ponticello, o que é corroborado por Farny (2015):

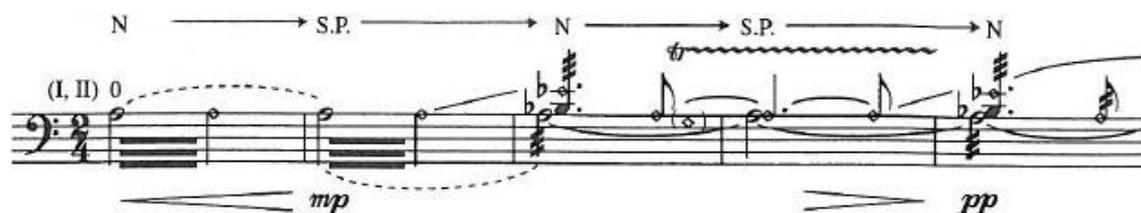


Figura 21: Primeiros compassos da *Papillon* V. (SAARIAHO, 2000)

Eu tive que praticar com o arco sozinho, e então entender o som da passagem apenas em termos destas zonas de arco, a fim de tornar a posição do arco natural e imediata. Ajuda contar ou usar um metrônomo para compreender a "coreografia" do arco dentro de um determinado período de tempo. (FARNY, 2015)

mas um evento sonoro intencional. Simultaneamente, o som se expande em muitas dimensões diferentes, do escuro ao brilhante. Esta é uma parte orgânica do mundo de Kaija, quando para muitos outros compositores é apenas um efeito. Kaija tem transformado o efeito em gramática musical." (MOISALA, 2009, pág. 81)

O primeiro compasso pode ser realizado de diversas maneiras, visto que não há uma indicação de dedilhados na edição. Sugerimos, para que haja uma correlação com o *hipergesto* dos movimentos anteriores, que o trinado seja feito com o polegar e o quarto dedo. Farny (2015) chama atenção também para o crescendo, a ser realizado apenas percutindo a mão esquerda:

No entanto, é intrigante que o arco não é o único criador do som - o primeiro compasso da *Papillon VI* começa no silêncio e cresce até *mp* (uma dinâmica relativamente forte para esta peça) com som vindo apenas de uma mão esquerda percutindo. Este som da mão esquerda não é apenas uma brincadeira, mas pode lembrar-nos do som do bater das asas de uma borboleta contra a pétala de uma flor. (FARNY, 2015)

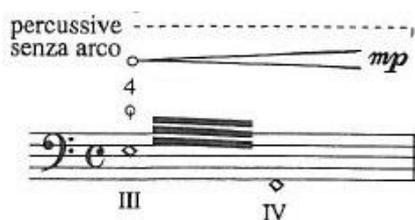


Figura 23: Primeiro compasso da *Papillon VI*, com sugestão de dedilhado.

Por vezes a compositora coloca a indicação de “E.S.P. – *estremamente sul ponticello*” junto com a indicação de “*noise only*”. É interessante notar como os resultados sonoros dessas passagens variam imensamente entre os violoncelistas que utilizamos como referência, incluindo-se aí a gravação de Anssi Karttunen. Sugerimos que o intérprete busque chegar a extremos de experimentação com as possibilidades sonoras do instrumento nesses trechos, o que com certeza está de acordo com as intenções de Saariaho expostas anteriormente.

Por fim, é pertinente ver como a performance desse movimento por Natasha Farny, em particular os últimos compassos, tem forte ressonância com a ideia de *hipergesto* de Victorio (2015), que é corroborada ainda por Karttunen e Saariaho (2012). Durante o último compasso, onde a compositora escreve um glissando livre por todas as cordas somente com a mão esquerda, Natasha termina por fazer com que sua mão, imitando uma borboleta, suba pelo espelho e passe pela voluta antes de cessar seu movimento.

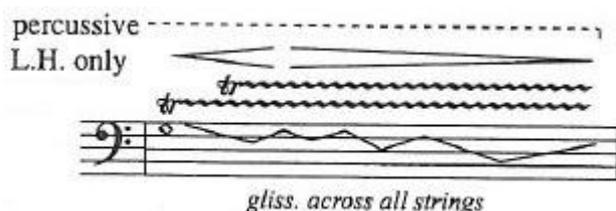


Figura 24: Último compasso da *Papillon VI*.

3.7 PAPILLON VII

A última *Papillon* é, inicialmente, uma cópia levemente modificada da *Papillon II*. Desta vez a compositora, a princípio, escreve as notas desligadas, introduzindo aos poucos pequenas ligaduras que vão abrangendo mais notas no seu decorrer. No compasso 12 há uma mudança de caráter, indicada pelo novo andamento, uma alteração timbrística e a presença de quiálteras. Sobre esse trecho, FARNY (2015) faz observações importantes:

Havia algumas discrepâncias entre a gravação de Anssi Kartunnen e a partitura. Eu entrei em contato com o editor, que por sua vez contactou Saariaho. (...) Perguntei também sobre o termo *Poco grave* no último movimento. Ela o chamou de uma "ligeira mudança no caráter" que pode sugerir apenas uma pequena diminuição de velocidade. (FARNY, 2015, tradução nossa.)

As dificuldades apresentadas pela mão esquerda no primeiro trecho são, portanto, as mesmas da segunda *Papillon*. Com relação ao arco, em todas as performances analisadas os trechos das notas destacadas foram executados no ponto de balanço, com uma articulação bem pronunciada e quase fora da corda. Recomendamos ao intérprete que defina bem as regiões de arco onde cada ligadura irá ser feita, pois tal cuidado é de grande relevância para que a fluidez do início não se perca. Também é importante exagerar o *ponticello* quando é indicada a mudança para o *Poco grave*, deixando claro assim a diferença timbrística entre as duas sessões. No final da peça a compositora escreve um diminuendo com *col legno*, o que mais uma vez deixa o gestual do intérprete em evidência.

4. ENTREVISTA COM NATASHA FARNY

Frederico Nable: O que te interessou em *Sept Papillons* para que você incluísse a peça no seu repertório?

Natasha Farny: Eu fiquei sabendo da peça pela minha irmã, que também é violoncelista. Ela a ouviu em uma masterclass na academia do festival de Lucerne. A música de Saariaho está ligada ao movimento espectral. Eu sei pouco sobre o movimento, seus conceitos, e análises e na verdade não tenho certeza de porquê me senti tão atraída por essa peça - talvez inicialmente eu apenas fiquei atônita com o quanto ela era desafiadora e simplesmente queria conquistar esses desafios.

F: Você teve algum contato com a compositora? Se sim, vocês discutiram a peça?

N: Sim, de uma maneira! Eu descobri que tinha dúvidas sobre as notas corretas em alguns pontos. Havia algumas discrepâncias entre a gravação de Annsi Kartunnen e a partitura. Eu entrei em contato com o editor, que por sua vez contactou Saariaho. Ela confirmou que ela preferiu as notas da gravação de Kartunnen. Eles são as seguintes: *Papillon III* - compasso 12, a primeira semínima é um F#, compasso 13, a quinta semínima de cima é um Dó natural. Perguntei também sobre o termo "Poco grave" no último movimento. Ela o chamou de uma "ligeira mudança no caráter" que pode sugerir apenas uma pequena diminuição de velocidade.

F: Como você abordou e resolveu problemas como:

As constantes mudanças de timbre (sul ponticello, sul tasto, overpressure, etc)?

N: Muito difícil! Eu tive que praticar com o arco sozinho, e então entender o som da passagem apenas em termos destas zonas de arco, a fim de tornar a posição do arco natural e imediata. Ajuda contar ou usar um metrônomo para compreender a "coreografia" do arco dentro de um determinado período de tempo.

F: Dedilhados não ortodoxos necessários para certas passagens, como o primeiro compasso de *Papillon I* e o trecho do harmônico artificial (terceiro compasso) na *Papillon II*;

N: Tenho uma mão pequena, então no início da *Papillon I* eu uso quarto dedo no harmônico de cima, o polegar no de baixo, e um primeiro dedo curvado no sol. Já que é difícil obter cada nota afinada quando se toca, eu coloco todos os três dedos com cuidado antes de iniciar o primeiro compasso.

No trecho da *Papillon II* eu uso Lá corda solta, primeiro dedo, terceiro dedo e, em seguida, mudo rapidamente para o polegar/terceiro dedo para o harmônico artificial. Eu não consegui estender facilmente minha mão com os dedilhados que ela sugere, porém, é provavelmente mais fácil para o arco fazer um ritmo constante se você pode fazer o que ela sugere.

F: Fazer determinados harmônicos (artificiais ou não) ressoarem (incluindo entre notas regulares) tais como:



Figura 25: Compasso 14 de *Papillon II*. (SAARIAHO, 2000)

N: Esta passagem é melhor feita em meia posição, com o terceiro dedo na corda Ré, como ela sugere. A nota do harmônico vai soar melhor se você de repente aumentar a velocidade do arco aqui. Você também pode praticar este e outros harmônicos, com um terceiro dedo pressionado com a nota "real", para certificar-se de que você está na posição certa. Embora a nota correta não soe, você será capaz de determinar se sua mão está na posição correta.

F: Grandes mudanças na velocidade do arco (como na *Papillon II*).

N: Eu achei difícil sair dos compassos iniciais para as bariolagens maiores do terceiro compasso e seguintes. O desafio é manter as semicolcheias iguais, enquanto se muda o ângulo do arco apenas o suficiente para pegar cada nota. Em um primeiro momento eu notei que um arco mais rápido faz harmônicos soarem melhor, e que as notas normais exigem um arco mais lento. Depois que me tornei mais proficiente com a peça, eu pude unificar cada gesto das ligaduras e ter uma visão mais ampla. Embora eu deva admitir que é raro conseguir fazer cada nota soar, acho que o importante é criar uma sensação de vôo ou movimento com os ângulos extremos e o movimento da bariolagem.

F: O que você acha que é o papel e a importância do aspecto gestual (ou visual) da peça?

N: Eu comecei a notar várias aparições da borboleta em vários níveis. As pessoas em geral não se importam com insetos, mas temos uma afinidade especial com a borboleta; além de sua beleza, sabemos que elas são boas para o jardim, e uma chave para a nossa sobrevivência no planeta. Eu gostei que você pode "ver" as asas da borboleta batendo no movimento da mão esquerda e nas mudanças de corda da mão direita, ouvir

as suas frágeis asas e qualidades em risco através da mais fina paisagem sonora e música percussiva de mão esquerda na *Papillon VI*, e mesmo considerar seu crescimento a partir de lagarta-casulo-borboleta através das grandes mudanças de dinâmica e pontos de contato em cada movimento.

F: Que conselhos você tem para alguém que esteja começando a estudar a peça?

N: Seja paciente e trabalhe lentamente. Pode parecer que a peça nunca vai ser tocável, mas como tudo o que trabalhamos, fazemos progresso com trabalho duro e diligência. Uma data de performance muitas vezes ajuda a dar forma a esse trabalho! Além disso, lembre-se de que esses sons devem ser bonitos - use bastante de vibrato, um bom ângulo de arco, e boa afinação, da mesma forma que você faria para música romântica.

F: Qual você acha que é a importância da peça para o repertório de violoncelo solo?

N: Isso ainda iremos saber, mas acho que esta peça vai sobreviver ao teste do tempo, pois há tantas ideias interessantes e desafios. Espero que outros compositores tenham boas ideias para o cello solo como Saariaho teve. Eu acho que essa peça é bem sucedida porque cada nota tem de estar lá - é uma construção bem amarrada. Ela faz boas decisões, como o uso interessante mas limitado de distorção nas *Papillons I e IV*, ou como mostrar o uso de quatro Lás -- uma brilhante e sutil alteração de timbres, nas *Papillons II e V*. A coleção de harmônicos durante a peça é tão difícil de tocar e tão fugidia, que obsessivamente se volta a eles de novo e de novo para melhorar as passagens.

F: Algum outro ponto específico sobre a obra que você gostaria de mencionar?

N: Eu acho ajuda se você pensar em três "fluxos" quando se toca a peça. As indicações de dinâmicas são, como os harmônicos de mão esquerda predominantes e indicação de zonas de ponto de contato do arco, todo um fluxo separado que a pessoa precisa estar constantemente ciente. Quando se conhece melhor a peça, esses três fluxos se unem em um só. Eu adoro o fato de que Saariaho permite que o som do violoncelo solo seja delicado. Sem outros instrumentos tocando o equilíbrio, normalmente uma preocupação central para os violoncelistas, não é um problema. Porque *mp e mf* são as dinâmicas de maior intensidade durante a maior parte da peça, penso que são emocionalmente carregadas, e uma oportunidade para o som florescer. Uma vez que a maior parte da peça consiste de uma frágil textura de harmônicos, não faz sentido que o

executante mantenha o volume em uma dinâmica média. O lado mais suave da gama de dinâmicas, de *ppp para* nenhum som (escrita na notação como "*niente*") é muito eficaz em termos de performance porque puxa o ouvido para mais perto, e o violoncelista e os ouvintes se tornam conscientes de quão bonito um som bem pequeno pode ser. O tema da dinâmica traz à tona o produtor delas, ou seja, o arco. Eu pensei muito sobre o arco e sobre como seguir todas as solicitações detalhadas de Saariaho. Este "fluxo" especial inclui as mudanças frequentes entre até quatro pontos de contato (*sul tasto, normale, sul pont., estremamente sul pont.*), o uso do tremolo, aumentar e diminuir a pressão do arco, e o *detaché* e as ligaduras usuais. No entanto, é intrigante que o arco não é o único criador do som - o primeiro compasso da *Papillon VI* começa no silêncio e cresce até *mp* (uma dinâmica relativamente forte para esta peça) com som vindo apenas de uma mão esquerda percutindo. Este som da mão esquerda não é apenas uma brincadeira, mas pode lembrar-nos do som do bater das asas de uma borboleta contra a pétala de uma flor.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo de *Sept Papillons* se mostrou para nós muito desafiador e, ao mesmo tempo, gratificante. É uma peça de uma compositora evidentemente madura e possuidora de uma linguagem muito pessoal, que emprega uma gama enorme de sonoridades do instrumento, algumas pouquíssimo exploradas e com resultados fascinantes. Das obras de Saariaho para violoncelo solo, esta é uma das mais acessíveis, tanto para o ouvinte quanto para o intérprete, pois não necessita de *scordaturas* (como em *Spins and Spells*) nem de intervenções eletrônicas.

Pessoalmente, sua aprendizagem revelou para mim um conhecimento profundo do violoncelo pela compositora, ampliando muito meus limites como instrumentista. Passagens que antes eu considerava extremamente difíceis foram se tornando possíveis à medida que eu entendia o idiomatismo não convencional que Saariaho buscou. É também importante ressaltar mais uma vez o resultado gestual totalmente intencional mas não óbvio da peça - o qual, mais uma vez, me deixou perplexo com o domínio que Saariaho possui do instrumento – e o esforço de unificar a peça com motivos gestuais e melódicos, gerando uma obra coesa.

Sobre a sua importância no repertório do violoncelo, Farny (2015) ainda acrescenta:

(...) acho que esta peça vai sobreviver ao teste do tempo, pois há tantas ideias interessantes e desafios. Espero que outros compositores tenham boas ideias para o cello solo como Saariaho teve. Eu acho que essa peça é bem sucedida porque cada nota tem de estar lá - é uma construção bem amarrada. Ela faz boas decisões, como o uso interessante mas limitado de distorção nas *Papillons* I e IV, ou como mostrar o uso de quatro Lás -- uma brilhante e sutil alteração de timbres, nas *Papillons* II e V. A coleção de harmônicos durante a peça é tão difícil de tocar e tão fugidia, que obsessivamente se volta a eles de novo e de novo para melhorar as passagens. (FARNY, 2015, tradução nossa)

Chegamos à conclusão também que *Sept Papillons* poderia ser até chamada de “espectralismo acústico”, pois, como dito anteriormente, dá a impressão de microfonar o violoncelo. A compositora parte dos harmônicos naturais do instrumento para gerar resultados fascinantes, os quais foram justamente os responsáveis pelo meu interesse inicial na peça, me deixando intrigado sobre as possibilidades acústicas de um violoncelo sem intervenções de computadores ou afinações exóticas.

A obra de Kaija Saariaho ainda é pouco divulgada no Brasil. Esperamos que, ao demonstrar todas as qualidades da peça e analisar suas dificuldades técnicas, através desse trabalho possamos contribuir para que a mesma seja mais divulgada e executada.

6. REFERÊNCIAS

ANDERSON, Julian. “Grisey, Gérard”. In: SADIE, Stanley. *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, second edition. Macmillan Publishers Limited, 2001.

ANDERSON, Julian. “Murail, Tristan”. In: SADIE, Stanley. *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, second edition. Macmillan Publishers Limited, 2001.

ANDERSON, Julian. “Spectral Music”. In: SADIE, Stanley. *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, second edition. Macmillan Publishers Limited, 2001.

CAZNÓK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. Kindle Edition, Editora UNESP, São Paulo, 2003.

FARNY, Natasha. Entrevista a Frederico Arantes Nable em 22 de Março de 2015, Natal, E-mail.

KARTTUNEN, Anssi; SAARIAHO, Kaija. “*Extended techniques for string: Kaija Saariaho and Anssi Karttunen Workshop*”. Video disponível no site Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=T32QIOAxrlo>. 2012.

MANNING, Peter. “IRCAM”. In: SADIE, Stanley. *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, second edition. Macmillan Publishers Limited, 2001.

MOISALA, Pirkko. *Kaija Saariaho (Women Composers)*. Kindle Edition, University of Illinois Press, Illinois, 2009.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo; VIEIRA, Tácio César. O Violoncelo de Kaija Saariaho na Obra Spins and Spells. *Anais do 23º Seminário de Iniciação Científica da UDESC*. Florianópolis, 2013.

PRESGRAVE, Fabio. Aulas de técnica de música contemporânea no PPGMUS da UFRN, 2015.

PRESGRAVE, Fabio Soren. *Aspectos da Música Brasileira Atual: Violoncelo*.

Doutorado em Música, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

SAARIAHO, Kaija. *Sept Papillons for solo cello*. Chester Music, 2000.

STRANGE, Patricia; STRANGE, Allen. *The Contemporary Violin: extended performance techniques*. Berkeley: University of California Press, 2001.

VICTORIO, Roberto. Aula no PPGMUS da UFRN, 25 de Fevereiro de 2015.

WALDEN, Valerie. *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. Cambridge University Press, 1998.